



## Bilder einer Pandemie

Corina Caduff

Katastrophen sind oft an fotografische oder filmische Referenzen geknüpft, die in vielen Fällen auch Jahre später reflexartig aus der Erinnerung abgerufen werden: 9/11 – das Stichwort reicht, und wir sehen alle dieselben Bilder vor uns. Das gilt für Kriegsschauplätze, Naturkatastrophen und andere Gewalt-szenen, die durch die massenmediale Bildverbreitung zu gesellschaftlichen Ereignissen werden, wie etwa auch der Mord an George Floyd. So hielt die Kulturkritikerin Susan Sontag in ihrer Studie *Das Leiden anderer betrachten* fest: «Fotos bahnen Pfade, schaffen Bezugspunkte, dienen als Totems für Zeitfragen: Empfindung verbindet sich eher mit einem Foto als mit einem Schlagwort.»<sup>1</sup> Kollektive Bilder des Leidens sind allgegenwärtig, sie spuren unser Gedächtnis und haben dort einen wesentlichen Anteil an der Erzählung von Zeitereignissen.

In der Regel handelt es sich bei solchen Bildikonen um symbolisch hoch aufgeladene Schauplätze und Ereignisse (z. B. World Trade Center, Tsunami) oder um Einzelpersonen, denen das Leid ins Gesicht geschrieben ist und die als Symbolträger von machtpolitischer Leiderfahrung ins Bildgedächtnis eingehen. Oft sind dies Kinder, wie etwa die neunjährige Vietnamesin

## Images of a Pandemic

Corina Caduff

Catastrophes are often tied up with photographic or filmic references, which in many cases are retrieved automatically from our memories even years later: 9/11 – this prompt alone is enough for us to see the same images. The same applies to war zones, natural catastrophes and other violent scenes that, through the pictures disseminated by mass media, become social events, such as the murder of George Floyd. The cultural critic Susan Sontag emphasizes this in her book-length essay *Regarding the Pain of Others*: “Photographs lay down routes of reference, and serve as totems of causes: sentiment is more likely to crystallize around a photograph than around a verbal slogan.”<sup>1</sup> Collective images of pain are omnipresent. They leave marks in our memory, where they play a significant part in narrating the events of our time.

As a rule, these picture icons are usually symbolically charged locations and events (e.g. World Trade Center, tsunami), or individuals whose pain is writ large on their faces, and who become, in our visual memory, the symbols of a power-political experience of suffering. These are often children,

Phan Thi Kim Phúc, die 1972 fotografiert wurde, als sie bei einem Napalm-Angriff nackt um ihr Leben rannte; jüngere Beispiele sind der zweijährige Alan Kurdi, der 2015 tot am türkischen Strand angespült wurde, oder der 2016 aus Trümmern geborgene, blut- und staubverschmierte fünfjährige Omran aus Aleppo.

Die aktuelle Pandemie aber kennt kaum solch zentrale Bildikonen. «It is much harder to picture tragedy of the kind we are now witnessing than it is to visualize one person in pain»<sup>2</sup>, sagt Sarah Lewis, Expertin für Kunstgeschichte an der Harvard University. Vielmehr setzt sich die visuelle Corona-Erzählung aus verschiedenen Bildtypen zusammen, die unterschiedlich motiviert sind und jeweils bestimmte Einzelaspekte der Krise fokussieren. Corona ist die erste Pandemie, die im digitalen Zeitalter weltweit und anhaltend diskutiert wird. Visuell dominant sind seit Beginn infografische Darstellungen und Karten. Diese weisen insbesondere drei Grundmuster auf: eine Kugel mit Stacheln in unendlichen Variationen; Piktogramme der Informationskampagnen aller Länder (Abstand halten etc.); sowie die unzähligen Darstellungen der verschiedenen statistischen Verlaufskurven. Alle diese Infografiken sind durch konkretes Leid verursacht, aber sie haben sich von diesem abgelöst. Ihr Ziel ist es nicht, Auskunft zum Leid zu geben; vielmehr wollen sie informieren, Prävention bewirken und also vor allem weiteres Leid verhindern.

Die verschiedenen visuellen Bildtypen, welche die Pandemie nebst den Infografiken erzeugt, erfassen fragmentarische Ausschnitte der Pandemieerfahrung und machen dabei deutlich, dass sich diese einer direkten und ganzheitlichen Visualisierung entzieht.

**like the nine-year-old Vietnamese girl Phan Thi Kim Phúc, who was photographed in 1972 naked and running for her life during a napalm attack; more recent examples include the two-year-old Alan Kurdi, whose corpse was washed up on a Turkish beach in 2015, or, in 2016, five-year-old Omran from Aleppo, who was rescued from the rubble with his skin caked in blood and dust.**

**The current pandemic, however, has barely any such picture icons. “It is much harder to picture tragedy of the kind we are now witnessing than it is to visualize one person in pain”<sup>2</sup>, says Sarah Lewis, Professor of History of Art at Harvard University. Instead, the visual Corona narrative consists of different types of images with varying motivations, each of which focus on specific, individual aspects of the crisis. Corona is the first pandemic to be the topic of worldwide and lasting debate in the digital age. Since the beginning, infographic representations and maps have been visually dominant. These show three key models in particular: a sphere with protruding spines in unending variations; pictograms of the different countries’ information campaigns (social distancing, etc.); as well as countless representations of the various statistical curves. All of these infographics are the result of concrete suffering, yet are detached from it. Their goal is not to provide information about suffering, but rather to inform and prevent, in order to avoid further pain.**

**Together with the infographics, the different visual picture types generated by the pandemic capture fragments of the pandemic experience, demonstrating that it eludes a direct, integrated visualization.**

### **Bilder der Totenversorgung**

Am Anfang stehen die Bilder aus Wuhan: erste unkenntliche Patienten, die hinter ebenso unkenntlichem medizinischem Personal in Schutzanzügen und medizinischen Geräten verschwinden; nebeneinander aufgereihtes Personal in vollumfänglicher Schutzausstattung, das ganze Strassenzeilen desinfiziert. Den eigentlichen Schock aber bewirken erst die Bilder aus der Nähe, nämlich die Bilder aus Bergamo. In der Nacht vom 18. März 2020 transportieren Militärlastwagen die Särge aus der Stadt ab. Am 19. März gehen die Bilder um die Welt, überall als Szenen des Schreckens bezeichnet. «Schockierende Bilder aus Italien», titelt die *Bild*-Zeitung und eröffnet den Lead mit einem torkelnden Satz: «Es sind Szenen aus Europa, die kaum zu realisieren sind.» Die Formulierung zeugt von dem, was den Schock ausmacht: Man kann das Gesehene kaum wiedergeben, weil es keinen Resonanz- und Assoziationsraum erzeugt. Es gelingt nicht, erzählbare Kontexte herzustellen, weil es für diesen Schrecken keine Vorlagen gibt. Keine vergleichbaren Szenen kommen einem in den Sinn, und so treten die Bilder nicht, wie es üblicherweise der Fall ist, in einen Dialog mit bereits vorhandenen (inneren) Bildern der Betrachtenden. Der Schock für die umliegenden Länder ist umso grösser, als sie in den Bildern eine Realität dargestellt sehen, die sie schon bald einholen könnte.

Selbst ohne Vorlage werden die Bilder aus Bergamo nun aber ihrerseits rasch zur Referenz für weitere ungewohnte Bilder, die im Folgenden während der Krise auftreten und insbesondere die Totenversorgung betreffen: die langen weissen Kühlaster, die in New York auftauchen und wochenlang gespenstisch in der Grossstadt herumstehen; Totengräber in

### **Images of Dead Body Management**

**The initial pictures came from Wuhan: the first unrecognizable patients disappearing behind medical apparatus and equally unrecognizable medical staff in protective suits; personnel lined up in full PPE, disinfecting entire streets. The real shock, however, is prompted by images from closer to home: the pictures from Bergamo. On the night of 18th March 2020, coffins are transported out of the city in military trucks. On the 19th March, the pictures circulate around the world, universally labelled as scenes of horror. “Shocking images from Italy”, declares the German *Bild* newspaper, opening the lead with the staggering sentence: “These scenes from Europe are almost unfathomable.” The wording reveals the source of the shock: It’s almost impossible to convey the events seen, because they don’t generate space for resonance or association. No narrative context can be established, because there are no templates for this kind of horror. No comparable scenes come to mind, and consequently the images do not lead, as they usually would, into a dialogue with the viewer’s existing (internal) images. The shock for neighboring countries is all the greater for seeing within the photographs a reality which could soon catch up with them.**

**Even without a template, the pictures from Bergamo themselves swiftly become a reference for subsequent unfamiliar images that arise during the crisis, particularly in relation to the management of dead bodies: the long white refrigerated lorries that turn up in New York and stand around ghostlike in the city for weeks on end; gravediggers**

Schutzkleidung auf dem ganzen Globus; neue und immer grössere Grabfelder, die in Südamerika und anderswo ausgehoben werden. Immer stärker beziehen sich solche Bilder gegenseitig aufeinander, immer mehr bauen sie aufeinander auf und bilden ein immer dichter werdendes visuelles Referenz- und Assoziationsfeld der Krise. Nachträglich werden in dieses Referenzfeld auch historische Bilder der spanischen Grippe integriert, die vorher kaum zu unserem allgemeinen Bildwissen gehörten.

#### Die Gesichtslosigkeit der Erkrankung

Die COVID-19-Erkrankung selbst liefert wenig Anlass zu spektakulären Bildern. Das Virus erzeugt keine auffälligen sichtbaren Symptome oder körperliche Veränderungen wie andere Krankheiten (z. B. Pusteln, Ausschläge, Verfärbungen). So fehlt auch ein symbolisches Bilderrepertoire des kranken Körpers, wie es sich zu früheren Zeiten beispielsweise für die Tuberkulose – der schwächliche, bleiche, schöne Jüngling – herausbildete. Die Erkrankung geht in Krankenhäusern, in Pflegeheimen und Privathaushalten vorstatten, sie unterliegt dem Datenschutz und bleibt somit zu grossen Teilen verborgen. Wo erkrankte Prominente Selfies aus dem Krankenbett posten, fungieren die Bilder weniger als Dokumente der Erkrankung, sondern vielmehr als Unterschrift für die dabei ausgesprochenen Mahnungen, die Pandemie ernst zu nehmen.

Der individuelle kranke, Leid erfahrende Körper tritt so kaum ins Bild. Es gibt keine anschaulichen Patientenbilder, keine Krankenporträts, keine Gesichter, *keine Personen*.

Ein beeindruckendes Bild solcher Gesichtslosigkeit veröffentlichte die *New York Times* am Sonntag, 24. Mai 2020:

**in protective clothing around the globe; new and growing burial sites being dug in South America and elsewhere. Such images begin to form an ever more intense relationship; they accumulate on top of one another and create an increasingly dense visual field of reference and association for the crisis. Retrospectively, historical images of the Spanish Flu – which scarcely registered in our universal picture knowledge previously – are also integrated into this field of reference.**

#### The Facelessness of the Disease

**The COVID-19 disease itself supplies little material for spectacular images. The virus doesn't cause any striking visible symptoms or bodily alterations like other illnesses (e.g. pustules, rashes, discolorations). And so there is no symbolic picture repertoire of the infected body, as there was with tuberculosis, for example, in days gone by – the slight, pale, beautiful young man. This disease plays out in hospitals, care homes and private households, it is subject to data protection and as a result remains largely concealed. When stricken celebrities post selfies from their sickbeds, the images function less as documents of the illness, and more as a signature to the accompanying warnings to take the pandemic seriously.**

**The individual sick and suffering body rarely appears in the frame. There are no vivid patient images, no portraits of the infected, no faces, no persons. A striking portrait of this facelessness was published by *The New York Times* on Sunday, 24th May 2020: The front page listed, in six columns, the names of a thousand COVID-19 victims. Title: U.S.**

Auf der Titelseite waren in sechs Spalten die Namen von tausend an COVID-19 Verstorbenen aufgelistet. Titel: *U.S. DEATHS NEAR 100,000, AN INCALCULABLE LOSS*. Die tausend Namen standen für 1% der bis dahin gezählten US-amerikanischen Corona-Toten. Auf der Titelseite war also kein Bild abgedruckt, aber dennoch ist die Seite ganz Bild: Die formale Strenge der Namens-Anordnung formiert eine Art papierenen kollektiven Grabstein.

Die Seite ist ein Mahnmal, und sie steht auch für eine kollektive Trauerbewältigung, die sich zu Zeiten der Pandemie kaum Ausdruck verschaffen kann. Seit ca. zwei Jahrzehnten kommt es insbesondere in Städten Europas und der USA zu einem neuen Trauerritual, dem *Public Crying*, bei dem sich einander nicht bekannte Menschen in die Arme fallen, um gemeinschaftlich ungewöhnliche Todesfälle zu bewältigen. Nichts wäre für ein *Public Crying* geeigneter als die kollektive Erfahrung der Pandemie, doch nichts ist unmöglicher als ein *Public Crying* während der Pandemie.

#### Lockdown: Bildkarrieren von Aussen- und Innenräumen

Während des Lockdown sind fotografische Projekte überall auf der Welt aus dem Boden geschossen. Visuelle Künstler haben sich hinausbegeben, dorthin, wo das Leben stillgestellt war. Ihre Bilder gelten nicht der unmittelbaren Gefahr der Pandemie, nicht dem Angriff des Virus auf den Körper und nicht dem erkrankten Körper. Vielmehr halten sie die spektakulären neuartigen Räume und Naturphänomene fest, welche der Lockdown hervorgebracht hat: verwaiste Grossraumbüros, gespenstisch leere Autobahnen und Parkgaragen, entvölkerte Aussichtsplattformen,

**DEATHS NEAR 100,000, AN INCALCULABLE LOSS. These one thousand names represented 1% of the U.S. American Corona deaths up to that point. The front page bore no picture, but was all image nonetheless: The formal severity of the layout of names forms a kind of collective paper gravestone.**

**The page is a memorial, and it also represents a collective approach to grief that cannot be expressed in a time of pandemic. Over the past two decades, a new grieving ritual has emerged, particularly in European and American cities – *public crying*, in which strangers fall into one another's arms as a way of coping with societally unusual deaths. Nothing is more suited to *public crying* than the collective experience of the pandemic, yet there is also nothing more impossible during the pandemic.**

#### Lockdown: The Ascent of Pictures of External and Internal Spaces

**During the lockdown, photographic projects have sprung up all around the world. Visual artists have headed to where life was immobilized. Their images don't address the immediate danger of the pandemic, nor the virus's attack on the body, nor the diseased body. Instead, they capture the spectacular new types of spaces and natural phenomena brought forth by the lockdown: abandoned open-plan offices, eerily empty highways and parking lots, depopulated viewing platforms, deserted public places, Swiss national borders enclosed by prohibition signs. And wild boars making themselves at home on empty streets, as well as clear waters in the canals of Venice.**

ausgestorbene öffentliche Plätze, von Verbotstafeln umzäunte Schweizer Landesgrenzen. Und Wildschweine, die es sich auf verlassenem Strassen gemütlich machen, sowie klares Wasser in den Kanälen Venedigs.

Gemeinsam ist solchen visuellen Lockdown-Projekten, dass sie menschenleere Räume zeigen: Unzugängliche, abgeschirmte, gesperrte Räume, an denen Menschen nicht mehr teilhaben. Räume, die von Menschen für Menschen gestaltet wurden, denen nun aber alles menschliche Leben gründlich ausgetrieben ist. Nicht selten wirken solche Bilder wie apokalyptisch anmutende Szenarien eines posthumanen Zeitalters mit utopischen ökologischen Erlösungsmomenten.

Kehrseite der einzigartig menschenlosen Bilder ist die gleichzeitige Karriere von *Interieurs*, in denen das Leben förmlich aus den Nähten platzt. Im Frühjahr 2020 nehmen Bilder von Innenräumen in allen Medien explosionsartig zu. Innert weniger Tage werden Schaltungen in den Privatraum auch für Fernsehsender salonfähig: Sachexperten, Korrespondentinnen und alle möglichen Interviewpartner sitzen in Küchen oder Wohnzimmern. Prominente, die sich zeitlebens erfolgreich gegen Homestories zur Wehr gesetzt haben, zeigen sich nun freizügig in ihren Eigenheimen. Familien und Freunde schicken sich unzählige Fotos und Videos von Turnübungen im Wohnzimmer und kreativen Menus. Leute im Homeoffice sehen über Wochen in die Privaträume ihrer Kolleginnen und zeigen dabei ihre eigenen. Keine Bilder hingegen gibt es von zwischenmenschlichen Konflikten, von psychosomatischen Symptomen, von erfahrener Einsamkeit auf der einen Seite und vom Wunsch, allein zu sein, auf der anderen.

**The common feature in these visual lockdown projects is their depiction of spaces which are devoid of people: Inaccessible, cordoned off, closed spaces that human beings no longer play a part in. Spaces that were designed by humans for humans, but from which all human life has now been thoroughly exiled. These images often seem like apocalyptic scenarios of a post-human age, with utopian, ecological salvation elements.**

**The other side of these incredibly human-less images is the simultaneous ascent of interiors, in which life is literally bursting at the seams. In spring 2020, there is a phenomenal increase of pictures of internal spaces across all media. Within just a few days, virtual links to the private sphere become socially acceptable even for television channels: Experts, correspondents and all manner of interviewees are shown sitting in their kitchens or living rooms. Celebrities who have always pushed back against revealing their private space are now liberally broadcasting from their own homes. Families and friends send one another countless photographs, videos of workout sessions in their living room, and creative menus. People in their home offices see inside their colleagues' homes for weeks on end, showing their own in the process. There are, however, no images of interhuman conflicts, of psychosomatic symptoms, of the loneliness experienced on the one hand and the longing for solitude on the other.**

**As opposite sides of one and the same phenomenon, the lockdown pictures manifest the impact of the safety measures on internal and external spaces.**

Als Kehrseiten ein- und desselben Phänomens manifestieren die Lockdown-Bilder, wie sich die Schutzmassnahmen auf die Innen- und Aussenräume auswirken.

### **Hungerschlange**

Bereits zu Beginn der Pandemie wurde vermehrt darauf hingewiesen, dass das Virus insbesondere durch wohlhabende Reisende, u. a. Après-Ski-Feiernde in Ischgl, in der Welt verbreitet wird, und dass es sich dort aber insbesondere auf sozioökonomisch benachteiligte Gruppen negativ auswirken würde. Dies tritt nun scharf und bestimmt hervor: Die Wellen der Pandemie treffen auf der ganzen Welt zunehmend – auch inmitten wohlhabender Gesellschaften – Niedriglohnarbeitende und sozial Benachteiligte mit schlechten Wohnbedingungen, denen weder bei der Arbeit noch im privaten Bereich ausreichend Schutzmassnahmen zukommen. Das macht sie für eine Infektion besonders anfällig. Dazu gehören auch indigene Bevölkerungsgruppen auf verschiedenen Kontinenten, die einer möglichen Ansteckung unvermittelt ausgesetzt sind.

Und es sind ebenfalls ökonomisch bereits benachteiligte Gruppen, die am meisten unter den wirtschaftlichen Folgen von Corona leiden, dazu gehören insbesondere auch Frauen. Das soziale Elend als Folge der Pandemie schlägt sich nieder in der Karriere eines Bildes und eines neuen deutschen Wortes: Hungerschlange. Bilder aus Genf, Madrid und New York, aus Indien, Kolumbien und unzähligen weiteren Ländern: Auf allen Kontinenten der Welt entstehen Aufnahmen von Hunderten von Menschen, die mit leeren Beuteln stundenlang für Essensausgaben anstehen. Ein immergleiches Bild, mit austauschbaren

### **Hunger Queue**

**Even at the start of the pandemic, it was increasingly referenced that the virus is being spread throughout the world in particular by affluent tourists, including, amongst others, après ski enthusiasts in Ischgl, while those who would feel its impact most negatively are socio-economically disadvantaged groups. This has now become starkly evident: The waves of the pandemic around the world are increasingly affecting – even in more affluent societies – lower paid workers and the socially-disadvantaged with poor living conditions, who don't benefit from adequate safety measures either at work or in the private sphere. This makes them particularly susceptible to infection. This also includes indigenous groups across the different continents, who find themselves abruptly exposed to possible infection.**

**Likewise, it is the already economically-disadvantaged groups who are suffering the most from the financial consequences of Corona; particularly women. Social suffering as a consequence of the pandemic is reflected in the ascent of an image and a new German word: *Hungerschlange* (the hunger queue). Images from Geneva, Madrid and New York, from India, Colombia and countless other countries: On all the continents of the world, pictures emerge of hundreds of people queuing for hours on end with empty bags, waiting for emergency supplies. The same image, but with interchangeable people and interchangeable locations. Corona-virus is pushing millions of people around the world into extreme poverty; in many countries the progress made in recent years in this area has been set back considerably.**

Menschen und austauschbaren Orten. Corona treibt weltweit Millionen Menschen in die extreme Armut, in vielen Ländern wird die erfolgreiche gezielte Armutsbekämpfung der letzten Jahre weit zurückgeworfen. Die Hungerschlange, dramatisch genug als konkretes Einzelbild, steht für die neue Corona-Armut.

Alle diese verschiedenen Bildtypen sind Bruchstücke der visuellen Corona-Erzählung. Sie zeugen von der neuartigen individuellen und gesellschaftlichen Verstörung, sie sind visueller Ausdruck eines dauerhaften vulnerablen Lebensgefühls, das mit der Pandemie in die Welt getreten ist. Das sichtbarste manifeste Zeichen dieser Vulnerabilität ist die Maske. Auch sie gehört mit ins Bild: Sie prägt weltweit das Bild des öffentlichen Lebens, ist Gegenstand von politischen Debatten, prangt als Accessoire im Schaufenster von Modegeschäften, und je länger, je mehr werden wir ihr auch in neuen Spielfilmen begegnen.

Heute wissen wir nicht, ob manche dieser Bildtypen künftig durch andere abgelöst werden, und inwiefern es zu visuellen Weiterentwicklungen oder Neuerzählungen kommen wird. Die Bilder der Pandemie sind nicht, wie kollektive Bilder von bestimmten Katastrophen, an einen bestimmten Schauplatz, an ein bestimmtes Land oder an das Antlitz von bestimmten Einzelpersonen gebunden, sondern sie formieren unkoordiniert, prekär, brüchig das Bild einer beständigen Verstörung.

<sup>1</sup> Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2003, S. 99.

<sup>2</sup> Sarah Elizabeth Lewis: "Where Are the Photos of People Dying of Covid?" In: *New York Times*, 1. Mai 2020.

**The hunger queue, dramatic enough as a concrete individual image, stands for the new Corona poverty.**

**All of these different types of images are fragments of the visual Corona narrative. They testify to an unprecedented individual and societal turmoil; they are the visual expression of an enduringly vulnerable awareness of life that came into the world along with the pandemic. The most visible manifest sign of this vulnerability is the mask. It too belongs in the picture: Across the world, it is shaping the image of public life; it is the subject of political debate; even displayed as an accessory in fashion store windows, and the longer it remains, the more we will see it even in new movies.**

**We don't yet know whether some of these image types will go on to be replaced by others, and to what extent visual developments or new narratives will arise. Unlike collective pictures of specific catastrophes, the images of the pandemic are not tied to a specific setting, country, or to the face of a specific individual. Instead, in an uncoordinated, precarious and fragmented manner, they form a portrait of continual turmoil.**

<sup>1</sup> Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003, p. 88.

<sup>2</sup> Sarah Elizabeth Lewis: "Where Are the Photos of People Dying of Covid?" In: *New York Times*, 1st May 2020.

